

Н. М. Богданова

### Границы «пригодности» фотографии в социальных исследованиях, или Разговор о жанрах

«Два текста на одном и том же языке по сути своей, по внутреннему устройству могут между собой значительно различаться. Один текст мы сочтем деловой бумагой, например, отчетом о командировке, а другой — пусть он рассказывает о той же командировке, излагает те же факты — назовем художественным повествованием, произведением прозы. <...> Так же, как и тексты, различаются между собой изображения».

Михалкович О. И., Стигнеев В. Т.

Поэтика фотографии<sup>1</sup>

С момента изобретения фотоаппарата фотография и фотографические практики (фотосъемка, редактирование, тиражирование, рассматривание) заполнили практически все сферы социальной жизни, закономерным следствием чего стало большое количество различных видов (или жанров) фотографии, подобно тому, как существуют жанры в кино, музыке, литературе. Между тем, вопрос о жанровом своеобразии фотографии отнюдь не прост, и основная причина этого — отсутствие четких оснований для классификации. Большинство современных классификаций ставят в один ряд стили фотографического письма, разные как по предмету съёмки, так и по техническому воплощению, а следовательно, едва ли сопоставимые.

«Если вопрос “Что такое фотография?” задать современному профессиональному фотографу, то его ответ не будет однозначным и, вероятно, будет зависеть от круга личных интересов фотографа. Если же вопрос касается разнообразия фотографических жанров, то могут быть названы портретные, пейзажные, документальные, рекламные, научно-технические и художественные фотографии. Из всей массы фотографов можно выделить фотолюбителей, получающих моментальные (“дилетантские”) снимки, серьезных непрофессиональных фотографов, получающих эстетическое удовлетворение от

<sup>1</sup> Михалкович О. И., Стигнеев В. Т. Поэтика фотографии. М.: Искусство, 1989. С. 13.

фотографирования, а также профессионалов, которые избрали фотографию делом своей жизни».

Митчел Э. Фотография<sup>2</sup>

«Обычно называют следующие фотографические жанры: портрет, пейзаж, архитектура, натюрморт, жанровая фотография, фоторепортаж. Иногда к этому добавляют фотоэтнод и фотокартину как “художественную” фотографию».

Латин А. Фотография как...<sup>3</sup>

Можно предположить, что общее основание всех видов фотографии — это те или иные *интенции* фотографа. Среди агентов фотографического процесса, названных Р. Бартом (*Operator, Spectator, Spectrum*)<sup>4</sup> и дополненных В. Л. Круткиным (*Demonstrator*)<sup>5</sup>, на этапе создания самого визуального текста фотографу принадлежит наибольшая доля ответственности за конечный результат. Фотографирование уже давно не воспринимается как некий таинственный надсубъектный процесс. Поскольку фотограф управляет механическим глазом фотоаппаратуры, именно от него зависит то, что в конечном итоге увидят на фотографии все остальные. К слову, это в полной мере соответствует наиболее распространенной трактовке понятия «жанр» как *точки зрения*: «Не тема, не сюжет, даже не объекты сами по себе, а тот взгляд на объект (аспект), в рамках которого реализуется изображение, и образует жанр»<sup>6</sup>. Объектом взгляда для фотографа становятся сферы или аспекты реальности, релевантные его задачам, а также техническим возможностям и связанные со стремлением глубже исследовать одну из сторон жизни<sup>7</sup>. При этом речь идёт о фотографе в широком смысле слова, как о лю-

<sup>2</sup> Митчелл Э. Фотография : пер. с англ. М. : Мир, 1988. С. 28.

<sup>3</sup> Латин А. Фотография как... : учеб. пособие. М. : Изд-во Московского ун-та, 2003. С. 185.

<sup>4</sup> Барт Р. Camera Lucida / пер., коммент. и послесл. М. К. Рыклина. М. : Ad Marginem, 1997. С. 5.

<sup>5</sup> Круткин В. Л. Фоторепортаж как источник социологической информации // Социологические исследования. 2012. № 3. С. 65—76.

<sup>6</sup> Вагнер Г. Н. Цит. по: Михалкович О. И., Стигнеев В. Т. Поэтика фотографии. М. : Искусство, 1989. С. 129.

<sup>7</sup> Дыко Л. П. Беседы о фотомастерстве. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Искусство, 1977. 111 с.

бом человеку, производящем фотографии, будь то «любитель» или «профессионал». Более того, в данном случае функции и возможности фотографа (*Operator* у Р. Барта) мы экстраполируем на всех, кто стоит по ту сторону фотокамеры, а не только на того, кто непосредственно нажимает кнопку затвора. Это может быть режиссёр или заказчик фотографии, медийный посредник и даже сам *Spectrum* (тот, кого фотографируют), в случае если съёмка является инструментом его визуальной самопрезентации.

*Spectator* (тот, кто снимок рассматривает и оценивает<sup>8</sup>) и *Demonstrator*<sup>9</sup> (тот, кто фотографии показывает, демонстрирует: конкретный человек, куратор выставки или журнал, своей общей тональностью задающий контекст восприятия) подключаются, как правило, уже на этапе готового изображения.

С самого начала фотография наследует жанровое разнообразие из области живописи: портрет, пейзаж, натюрморт. Деление это применительно к письму светом очень обобщенное, потому как не раскрывает специфики объекта съёмки, а скорее указывает лишь на особенности композиции.

С точки зрения используемой техники выделяются такие виды фотографии, как лomoграфия, люминография, мобилография, рейография, панорамная фотография, черно-белая, стереоскопическая, макро- и микрофотография. Кроме того, существуют многочисленные жанры, выделенные по предмету и ситуации фотографирования. Астрофотография, репродукция, рекламная фотография, свадебная, спортивная, промышленная, детская, семейная, туристическая, подводная, архитектурная, интерьерная, ночная, уличная (*street photography*), модная (*fashion photography*), фотография еды (*food photography*), обнаженная натура. — и это ещё не полный перечень всех контекстов фотосъёмки. Разумеется, границы между этими предметными областями фотографирования весьма подвижны: модная фотография может изображать моделей в спортивной одежде, а туристическая — красоты ночного города.

<sup>8</sup> Барт Р. *Camera Lucida* / пер., коммент. и послесл. М. К. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. С. 5.

<sup>9</sup> Круткин В. Л. Фоторепортаж как источник социологической информации. С. 65–76.

Чем же обусловлена сама необходимость объять фотографию во всём её многообразии, классифицировать, заключить в более или менее стройную жанровую систему? Причина кроется в попытках осмыслить фотографию уже не только как феномен культуры, но как культурный текст и, более того, как документ для исследования социальных процессов и явлений.

Сегодня в социологии и смежных с ней социальных науках просматриваются два направления работы с фотографией: инструментальный (когда фотография выступает инструментом сбора первичной информации в исследовательском поле и средством визуализации изучаемых аспектов социальной реальности<sup>10</sup>) и интерпретативный (анализ и интерпретация уже существующих фотографий<sup>11</sup>). Второе направление работы закономерно ставит вопрос о качестве фотографии как документа, свидетельствующего о социальной жизни. В данном случае понятие *качества фотографии* отнюдь не сводится только лишь к её техническому воплощению: уметь пользоваться камерой, правильно настраивать фокус, свет, строить композицию, а впоследствии печатать снимки. Хотя некоторые исследователи, оценивая «пригодность» фотографического материала для различного рода социологических, культурологических, этнографических исследований, подчеркивают важность этой стороны вопроса. Так, например, американские социологи Деррал Четвуд и Кларисс Стаз говорят о том, что техническое мастерство действительно способно повысить социологическую пригодность фотографической работы, потому как помогает более верно интерпретировать снимки и расставить нужные акценты. Однако авторы не отрицают и тот факт, что чрезмерное увлечение техникой может приводить и к обратным результатам, так как социологическое содержание уходит на второй план. Подобным образом, продолжают Четвуд и Стаз, фотографирующим исследователям, с одной стороны, нужно меньше заботиться о художе-

<sup>10</sup> Это область, которая вслед за западными учеными сегодня именуется «визуальной социологией» и «визуальной этнографией».

<sup>11</sup> Это так называемые культурные (культурологические) исследования (*cultural studies*) или исследования визуальной культуры (*visual culture*).

ственных качествах своей работы, но, с другой стороны, эстетические требования, предъявляемые к фотографическому процессу, презентации снимков, проникают в общество в целом и формируют сам способ восприятия фотографии<sup>12</sup>.

Важно заметить, что Четвуд и Стаз говорят, как правило, о фотографиях, которые в научных целях создаёт сам исследователь, а значит, в некотором роде лично отвечает за качество полученных изображений, а следом за результат их восприятия и оценки. В случае же когда исследователь работает с уже готовыми снимками, только что собранными в изучаемом социокультурном сообществе или архивными, приходится руководствоваться какими-то иными критериями оценки качества (пригодности) фотографий. Тут-то и встаёт вопрос жанров как точки зрения на материал, «благодаря которой доминирует та или иная группа выразительных свойств»<sup>13</sup>.

С одной стороны, указанные выше жанры, даже при всей их многочисленности, не усложняют работу с фотографией ни на теоретическом, ни на эмпирическом уровнях. Напротив, ограничивая контекст изображения и намекая на цель фотосъёмки и, следовательно, на интенции фотографа, они способствуют большей однозначности прочтения или хотя бы намечают более-менее четкий круг интерпретаций. Так, свадебная фотография, вероятнее всего, создаётся с целью «запомнить» важный день, документально зафиксировать процесс перехода в новый социальный статус, чтобы далее предъявить красивые «доказательства» родным и знакомым. Туристическая фотография является или инструментом привлечения внимания (формирования «визуального ожидания»<sup>14</sup>) и маршрутизации потенциальных клиентов, если создаётся по инициативе турагентства, или средством «вписать» себя в местность, символически присвоить культурные памятники и природные красоты, наконец, представить доказательства по типу «Я тут был», если камера в руках простого обывателя.

<sup>12</sup> *Cheatwood D., Stasz C. Visual Sociology // Images of information. Still photography in the social sciences. Ed. by J. Wagner. Beverly Hills: Sage, 1979. P. 301–308.*

<sup>13</sup> *Михалкович О. И., Стигнеев В. Т. Поэтика фотографии. М.: Искусство, 1989. С. 130.*

<sup>14</sup> *Лишаев С. Помнить фотографией. СПб.: Алетейя, 2012. 140 с.*

С другой стороны, сложности подчас вызывает само усложнение жанра, особенно тогда, когда один жанр как бы надстраивается над другим. К слову, сами фотографы так предлагают решать проблему смешения жанров:

«Наша задача — рассмотреть не *что* (курсив Лапина. — Н. Б.) снимает фотограф, а то, *как* он это снимает. При этом разделение на жанры, естественно, остаётся в силе, но так ли уж важно, к какому жанру отнести крупно взятую фигуру человека на фоне выразительного пейзажа»<sup>15</sup>.

Всё ещё больше усложняется, когда на фоне жанров появляются три дихотомии: «профессиональное — любительское», «спонтанное — постановочное», «документальное — художественное». В некотором роде все три дихотомии тесно связаны между собой и особенно актуальными становятся тогда, когда фотография рассматривается как материальное свидетельство социальной действительности.

Принято полагать, что по-настоящему информативной с точки зрения социальных наук может быть лишь фотография, достоверно фиксирующая социальную реальность (то есть документальная) и спонтанная (то есть не постановочная, не смонтированная). «Документальность» и «непостановочность» являются здесь почти синонимами. В свою очередь отмеченные качества считаются наиболее вероятными в любительских снимках, частных архивах, потому как они не следуют запросам на определенный тиражируемый образ и не подчиняются требованиям редактора, как это происходит, к примеру, в сфере масс-медиа.

Одним словом, если фотография применяется в качестве информации об обществе, то она должна отражать его именно таким, какое оно есть, без искажений. Так, многие исследователи предлагают начинать анализ визуального текста с ответа на вопрос: «Это подлинник? Это точная копия? Это истинный снимок? Аутентичность, подтвержденная рядом признаков и практическим использованием изображения, означает, что последнее не испорчено и не искажено»<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> *Лапин А. Фотография как... С. 186.*

<sup>16</sup> *Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства : пер. с англ. М.: Прометей, 1994. 352 с.*

Собственно, что имеют в виду, когда говорят, что фотография документальна? В первую очередь, что ей можно верить, что «фотограф и объектив камеры <...> являются настоящими свидетелями, а сама фотография — документом, подтверждающим это свидетельство»<sup>17</sup>. Фотография документальна, если, во-первых, предоставляет свидетельства, во-вторых, является беспристрастной за счёт автоматизма камеры<sup>18</sup>. Однако оба отмеченных качества в полной мере возможны лишь на уровне теоретического допущения.

С одной стороны, фотография, в отличие, например, от слов, способна более быстро, четко и сжато описать ситуацию. Это свойство лежит в самой основе фотографии, и именно оно на заре возникновения фотокамеры привлекло к ней внимание живописцев (в первую очередь портретистов), по сути и ставших первыми фотографами<sup>19</sup>. Хотя практика показывает, что детальная точность описания далеко не всегда срабатывает так, как хотелось бы оператору, более того, бывает, что представляет ситуацию в корне не такой, какая она есть на самом деле. Не только фотограф может обмануть зрителя, но сама камера может в случайный момент обмануть своего хозяина. Так, Михалкович и Стигнеев описывают опыт латышского кинодокументалиста Г. Франка, когда тот был начинающим фоторепортером:

«Будучи в деревне, Франк зашел в один из домов напиться. В это время прибежала, чтобы поесть, дочь хозяйки, до того носившаяся по лугу с подружками. Мать налила ей супу, и девочка, торопясь вернуться к игре, заработала ложкой, с аппетитом уплетая суп. Юное жизнерадостное существо приглянулось гостю, и Франк незаметно снял девочку. Результат оказался неожиданным: "...на фотографии получилось совсем другое. Мне казалось, что сделал ее не я, а кто-то другой, во времена чеховского Ваньки Жукова. И я никак не мог понять, что произошло. Я был ошеломлен. Почему фон такой мрачный? Почему эта крепкая, веселая девочка выглядит на фотографии сиротой? Почему чисто выскобленный стол... здесь

<sup>17</sup> Лапин А. Фотография как... С. 167.

<sup>18</sup> Лишаев С. Помнить фотографией. С. 132.

<sup>19</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М. : Медиум, 1996. С. 163—209.

признак нищеты? И вообще — почему от кадра веет такой безысходностью?»<sup>20</sup>

Случай, описанный Франком, хорошо знаком тем, кто хоть раз был не доволен своей фотографией, буквально не узнавал себя на снимке. Сам Франк позже разгадал причину этой загадочной метаморфозы: неверно выстроенный ракурс, свет не тот и поза девочки. Получается, что спонтанность отнюдь не является залогом того, что фотография приблизит зрителя к самой реальности, а следовательно, станет достоверным документом.

С другой стороны, детальная точность описания вовсе не является спецификой только лишь документальной фотографии. В сущности, она характерна для любой фотографии, и любая фотография по большому счёту является документом. Само понятие *документа* как любого носителя информации уже весьма всеобъемлюще. Но даже если не вдаваться в этимологию понятия «документальность», а воспринимать его на уровне общепринятого значения достоверности описания фактов, беспристрастности и объективности, получается, что никакая фотография не может быть в полной мере документальной, потому что всегда существует «человек, который “направляет” объектив»<sup>21</sup>. Уже давно доказано, что абсолютный автоматизм камеры отнюдь не гарантирует полной независимости от субъекта, поскольку даже сброшенная с крыши дома камера со случайно срабатывающим в полёте затвором изначально направлена рукой человека<sup>22</sup>.

Не получается ли тогда, что фотография в принципе не может достоверно отражать социальные факты? Вовсе нет. Вопрос лишь в том, как трактовать эту документальность. Очевидным становится то, что она не обязательно должна быть связана со случайностью снимка, как и не зависит она от профессиональных навыков снимающего. Документальность как правдивость подкрепляется в первую очередь намерения-

<sup>20</sup> Михалкович О. И., Стигнеев В. Т. Поэтика фотографии. М. : Искусство, 1989. С. 44—46.

<sup>21</sup> Лишаев С. Помнить фотографией. С. 132.

<sup>22</sup> Салаев М. И. Документальное и постановочное в фотографии. URL: <http://media-shoot.ru/publ/30-1-0-301>

ми самого фотографа. Работая всё в тех же описанных выше жанрах, он может отражать факты так, *как он их видит*, и тогда его взгляд, как проводник, будет приводить к этим фактам тех, кто впоследствии будет рассматривать снимки. Но если фотограф будет сознательно преобразовывать (уже в момент съёмки или после) изображаемое в то, *что он хотел бы видеть*, но чего нет в действительности, тогда факта документальности не произойдет.

Наконец, если вернуться к документальности и случайности как критериям пригодности фотографии для социальных исследований, возникает ещё один закономерный вопрос: так ли они важны? Не говорит ли постановочная фотография в некоторых случаях больше, нежели случайно пойманная?

«<...> постановка, инсценирование, кривляние перед камерой не убивают ни сам жанр фотографии, ни историчность ее, ни фактографичность. Наоборот, люди, которые позируют открыто, которые “несут” на эту фотографию все свои комплексы, начинают играть перед камерой — они раскрываются значительно больше, чем при попытке подловить какой-то естественный момент».

Отрывок из интервью с С. Чиликовым, фотографом, кандидатом философских наук<sup>23</sup>

Отдельный предмет интереса составляет не только фотография, зеркально отражающая реальность, но и фотография, репрезентирующая социальные явления. В данном случае в фокус внимания попадает сама специфика репрезентации, делается попытка ответить на вопрос: почему что-то изображено так, а не иначе? Как на это повлиял исторический и культурный контекст, существующий визуальный канон, социальные нормы и стереотипы?

Здесь самое время сказать ещё об одной разновидности фотографии: социальной или социально ориентированной<sup>24</sup>. По специфике своей она очень близка к документальной фотографии и репортажной, что вызывает необходимость разграничения этих жанров.

<sup>23</sup> *Пожарская С.* Фотомастер. М. : Пента. 2001. С. 269.

<sup>24</sup> *Штомпка П.* Визуальная социология. Фотография как метод исследования : учебник / пер. с пол. Н. В. Морозовой ; авт. вступ. ст. Н. Е. Покровский. М. : Логос, 2007.

В качестве самостоятельного специфического жанра социальная фотография упоминается крайне редко, хотя существует уже достаточно давно, собственно, с момента изобретения светописа. Едва зародившись, фотография стала иметь глубокое социальное значение, ибо была связана в первую очередь именно с отражением жизни социальной, нежели естественно-природной. В своей «Краткой истории фотографии» В. Беньямин по этому поводу отмечает, что «истинной жертвой фотографии стала не пейзажная живопись, а портретная миниатюра»<sup>25</sup>.

Отказ от человека оказался для фотографии делом практически невозможным, а поэтому уже первые фотографии могут быть вполне информативными в области социальной жизни, культурных образов, норм, стереотипов, особенностей поведения и самопрезентации. Самых фотографов в первую очередь привлекали возможности с технической точки зрения достаточно точно и детально изобразить людей и социальные явления. Так, один из первых фотографов, Август Зандер, собрал серию портретов, которая складывается из семи групп, соответствующих общественному укладу, начиная с человека, привязанного к земле, — крестьянина, а далее «через все слои и профессиональные группы, поднимаясь до представителей высшей интеллигенции и опускаясь до идиота»<sup>26</sup>. Творение Зандера получило хвалебные отклики и было признано не просто иллюстрированным изданием, а ценным и информативным физиогномическим учебным атласом.

Важной вехой в развитии социальной фотографии стало распространение репортажной съёмки и фотожурналистики. Внимание фотожурналистов, как правило, привлекали злободневные темы: социальная несправедливость, бедность, неравенство, маргинальные группы, геноцид. Фотографы выполняли здесь важную социальную функцию: показывали общественности те проявления жизни общества, о которых не всегда можно было открыто говорить, но о которых в то же время нельзя было молчать. В сущности, как социальная фотография, так и репортаж (от французского *reportage* —

<sup>25</sup> *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М. : Медиум, 1996. С. 163-209.

<sup>26</sup> Там же.

«информировать», «сообщать») нацелены на съёмку аспектов социальной жизни. Разница здесь в том, что репортаж в большей мере ориентируется на быструю своевременную передачу актуальных фактов в СМИ, тогда как социальная фотография касается вопросов более широких пространственно-временных координат и стремится выстроить диалог между общественностью и социальными учеными, пробудить социальный резонанс на ту или иную социальную проблему.

Так, американский фотограф Диана Арбус (рис. 1, 2) сосредотачивает своё внимание на людях «инаковых», маргинальных, с отклонениями, сбившихся с пути, наркоманах. Оценивая работы Арбус, С. Зонтаг отмечает: «Самое тревожащее в фотографиях Арбус не их сюжеты, но совокупное впечатление о душе фотографа: чувство, что это именно личный взгляд и отбор умышленные»<sup>27</sup>. Сведение к одному эквиваленту в работах Арбус сумасшедших, состоятельных обитателей пригородов и членов нудистских колоний, пишет Зонтаг, есть не что иное, как четкое и принципиальное суждение, соотносимое к тому же с определенным политическим настроением, свойственным многим образованным и левонастроенным американским либералам. «Произведения Арбус — хороший пример тенденции, господствующей в искусстве капиталистических стран, а именно: подавить или хотя бы ослабить моральную и чувственную брезгливость»<sup>28</sup>.

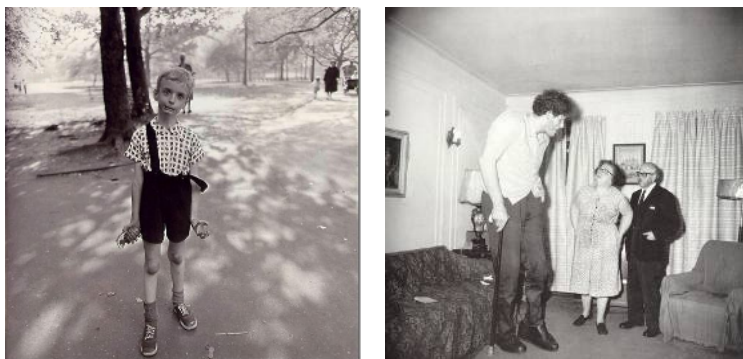


Рис. 1, 2

<sup>27</sup> Зонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 58.

<sup>28</sup> Там же. С. 59.

Не менее эпатажны автобиографические серии снимков Нан Голдин, демонстрирующих маргинальные субкультуры, неформальные семьи, нетрадиционные гендерные отношения, нью-йоркскую богему, молодых людей, начинающих артистов, основную часть жизни которых составляли всевозможные телесные практики, наркотики и алкоголь и которые нередко имели трагический опыт, связанный со СПИДом (рис. 3, 4). Намеренно Голдин делала свои фотографии в максимально естественных условиях, в самой жизни, «без прикрас». Создавая альбомы с фотографиями как летопись жизни о себе самой и близких ей людях, со временем Голдин поняла, что подобные серии снимков имеют огромный резонанс, потому как касаются многих людей с похожими сценариями жизни.



Рис. 3, 4

Необыкновенным социологическим чутьём обладала известная фотограф-документалист Доротея Ланж, запечатлевшая в своих работах немало важных социальных проблем, в том числе трагическое положение крестьян во время Великой депрессии, Пёрл-Харбор после нападения Японии в 1941 г. Фотография «Мать-мигрантка» Д. Ланж стала известна на весь мир и до сих пор имеет огромную силу воздействия как истинный шедевр мирового фотоискусства с глубоким социальным смыслом (рис. 5).

Принимая во внимание тот факт, что у фотографов и социальных ученых есть своя долгая история включения в общественное преобразование, можно заметить, что в ходе неё в данных областях сложилась склонность снимать и изучать свои определенные объекты: бездельников, а не страховых агентов; портреты пожилых людей, а не людей среднего возраста; тюрьму или больницу, а не церковь. В связи с этим

на заре своего профессионального пути Доротея Ланж признала, что социальные фотографы слишком часто обращаются к банальным или шаблонным образам, таким как образы «пьяниц», в то время как им следовало бы обратиться к другим моментам повседневной жизни. Это моменты, которые меньше всего ожидает увидеть зритель, но которые в социальном плане более информативны, как, например, образы покупателей больших торговых центров или работников офиса<sup>29</sup>. Это важное замечание подчёркивает тот факт, что социальная фотография отнюдь не замыкается на острых социальных проблемах (социальных болезнях), а охватывает широкий круг явлений, происходящих в обществе, достойных визуальной артикуляции.

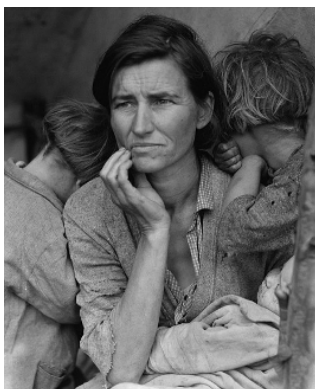


Рис. 5 Мать-мигрантка

Несмотря на то, что работы профессиональных мастеров фотографии, как правило, не подкрепляются концептуальным социологическим объяснением визуально освещаемых ими социальных явлений, нередко они очень точно и объёмно демонстрируют реально существующие проблемы или интересные социальные явления и процессы. Сегодня нередко в музеях современного искусства больших городов проводятся целые серии выставок социальных фотографий, пока-

<sup>29</sup> Cheatwood D., Stasz C. Visual Sociology // Images of information. Still photography in the social sciences. Ed. by J. Wagner. Beverly Hills: Sage, 1979. P. 301–308.

зывающих в сравнительном контексте десятки разных стран и культур, «ход человеческой жизни от рождения до смерти»<sup>30</sup>. Кроме того, выпускаются красочные альбомы фотографий самых разных социальных тематик, вроде «Лучшие фотографии известных женщин-фотографов National Geographic» К. Ньюман, «Знаменитые фотографии. История знакомых образов 1928-1991» Х. М. Кецле, «Фотожурналистика: Лучшие фотографы мира и истории создания их работ» Э. Стил.

При необходимости социально ориентированные фотографии могут быть использованы в качестве надежных и информативных документов для анализа, что приводит к вопросу о том, не является ли социальная фотография по сути той же документальной? Есть ли разница между фотографией социальной и документальной?

В действительности понятие документальной фотографии шире, поскольку достоверно «задокументировать», детально описать можно и мир природный (например, стаю уток в пруду). Здесь может возникнуть возражение, не приносит ли уже само наличие созерцающего уток фотографа тот самый компонент «социальности» в контекст фотосъёмки? Нет. Потому что объект съёмки не составляет часть социального. Это не говорит о том, что на социальной фотографии непременно должны быть люди. Людей может и не быть, но следы их деятельности, созидательной или разрушительной, должны присутствовать<sup>31</sup>.

В свою очередь социальная фотография всегда является документальной в принятом нами чуть ранее значении: как визуальный текст, волею фотографа изображающий жизнь такой, какая она есть, такой, какой он, будучи частью самого общества, её увидел и описал посредством технических средств.

Основоположником концептуально *социальной* фотографии, то есть подкрепленной на этапе отбора сюжетов съёмки

<sup>30</sup> Усманова А. Между искусствоведением и социологией: о предмете и методе «визуальных исследований» // Визуальные аспекты культуры — 2006 : сб. науч. ст. / под. ред. В. Л. Круткина, Т. А. Власовой. Ижевск : Изд-во Удмуртского гос. ун-та, 2006.

<sup>31</sup> Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования.

социальными теориями, часто называют американского фотографа Льюиса У. Хайна (Lewis Wickes Hine). Он — один из немногих фотографов рубежа XIX и XX вв., получивших классическое социологическое образование в Чикагском университете. Своими снимками Хайн пытался изменить социальное положение наиболее незащищенных социальных групп в своей стране: улучшить жизнь мигрантов, въезжающих в Нью-Йорк, повлиять на условия проживания и труда рабочего класса и, наконец, остановить эксплуатацию детского труда. Сам он так говорил о своей работе: «Есть два дела, которым я хочу себя посвятить. Я хочу показывать вещи, которые должны быть исправлены и которые должны быть оценены по достоинству»<sup>32</sup>.

Льюис Хайн по собственному опыту знал и понимал все тяготы детского труда, когда дети, выполняя тяжелую, поистине недетскую физическую работу, по сути лишаются детства. На его фотографиях подчас совсем юные ткачи, уборщики мусора, разносчики газет, фермеры, шахтеры, грузчики, кочегары в позах, мимике, взгляде становятся похожими на маленьких взрослых (рис. 6, 7). Фотографии детского труда были разоблачающими, а потому владельцы производств всячески пытались препятствовать действиям Хайна, в результате чего ему часто приходилось идти на всевозможные уловки и хитрость, чтобы попасть на территорию фабрик. Помимо проведения съёмки, Л. Хайн беседовал с детьми и записывал всё то, что они говорили о своей жизни и семье, делал пометки об их здоровье. Впоследствии эти записи фотограф использовал для создания коротких пояснительных подписей к снимкам.

Фотографическая работа Льюиса Хайна — один из тех случаев, когда целенаправленное создание социально ориентированных снимков привело к конкретным общественно значимым результатам: был принят закон в отношении детского труда.



Рис. 6, 7

Таким образом, установление жанра фотографии позволяет оценить её познавательные возможности как объекта социальных исследований. Жанры, выделенные по предмету фотосъёмки, указывают на контекст создания изображения, а также способствуют выявлению внутренних интенций фотографа как основного агента фотографического процесса. При этом претензии на документальность и спонтанность фотографии затрагивают лишь часть возможных исследовательских задач: прежде всего, детальное и достоверное описание происходящих событий, людей и окружающего их пространства, в то время как не менее информативной с социологической точки зрения является сама логика преобразования действительности на фотографии.

Свойство фотографии быть документом представляет собой скорее теоретический конструкт, в основании которого лежит сам взгляд сначала на фотосъёмку как попытку отразить реальный мир, а затем на фотографию как изображение некоего среза социальной реальности, поданного сквозь призму видения объективного свидетеля, в роли которого выступает фотограф. В первом случае ключевой актор — фотограф, во втором — все те, кто имеет дело с готовой фотографией, в том числе и исследователь. Особой разновидностью такой документальной фотографии является фотография социальная, цель которой — визуально артикулировать важные социальные проблемы, стимулируя тем самым общественный резонанс.

<sup>32</sup> Фото-тур: сайт о фототуризме. URL: [http://phototour.pro/library/master/Lewis\\_Hine/](http://phototour.pro/library/master/Lewis_Hine/) (дата обращения: 25.09.2012).



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / пер. с англ. — Москва : Прометей, 1994. — 352 с.
2. Барт Р. Camera Lucida / пер., коммент. и послесл. М. К. Рыклина. — Москва : Ad Marginem, 1997. — 53 с.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. — Москва : Медум, 1996. — С. 163—209.
4. Дыко Л. П. Беседы о фотомастерстве. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : Искусство, 1977. — 111 с.
5. Зонтаг С. О фотографии. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2013. — 272 с.
6. Круткин В. Л. Фоторепортаж как источник социологической информации // Социологические исследования. — 2012. — № 3. — С. 65—76.
7. Лапин А. Фотография как... : учеб. пособие. — Москва : Изд-во Московского ун-та, 2003. — 296 с.
8. Лишаев С. А. Помнить фотографией. — Санкт-Петербург : Алетея, 2012. — 140 с.
9. Митчелл Э. Фотография : пер. с англ. — Москва : Мир, 1988. С. 28.
10. Михалкович О. И., Стигнеев В. Т. Поэтика фотографии. — Москва : Искусство, 1989. — 296 с.
11. Пожарская С. Фотомастер. — Москва : Пента, 2001. — 336 с.
12. Салаев М. И. Документальное и постановочное в фотографии. URL: <http://media-shoot.ru/publ/30-1-0-301>
13. Усманова А. Между искусствознанием и социологией: о предмете и методе «визуальных исследований» // Визуальные аспекты культуры — 2006 : сб. науч. ст. / под. ред. В. Л. Круткина, Т. А. Власовой. — Ижевск : Изд-во Удмуртского гос. ун-та, 2006.
14. Фото-тур: сайт о фототуризме. URL: [http://phototour.pro/library/master/Lewis\\_Nine/](http://phototour.pro/library/master/Lewis_Nine/)
15. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования : учебник / пер. с пол. Н. В. Морозовой ; авт. вступ. ст. Н. Е. Покровский. — Москва : Логос, 2007. — 168 с.
16. Cheatwood D., Stasz C. Visual Sociology // Images of information. Still photography in the social sciences. Ed. by J. Wagner. Beverly Hills: Sage, 1979. P. 301—308.

Вопрошая Время  
(заметки преподавателя философии)

Быть слушателем здесь преимущество<sup>1</sup>.

Фридрих Ницше

Одна из проблем, с которой нередко сталкивается преподаватель философии, — проблема восприятия и понимания студентами философских текстов. И дело здесь не только в объективной трудности: овладении категориальным философским аппаратом и т. п. — проблематичным является само отношение к философским текстам.

Как нам (преподавателям и студентам) следует к ним относиться (воспринимать их)? Как обязательную университетскую программу, от которой зависит успешная сдача зачета или экзамена, или как часть великого культурного наследия, благоговейное отношение к которому возрастает прямо пропорционально сложности и непонятности текста?

А что если попытаться воспринимать философские тексты как своего рода письма?

Ведь преподаватель философии во время своих занятий представляет не министерство образования, а Сократа (традицию философской беседы которого он продолжает). Сократ же, как известно, называл своих учеников со-беседниками, или друзьями. С друзьями ведут разговор, если друг рядом, или же пишут письма, если он далеко. Именно в качестве писем, адресованных каждому лично, и нужно рассматривать тексты, с которыми студенту (и преподавателю) предстоит встретиться.

Здесь возникает один нюанс, который, на первый взгляд, может смутить: статья по отношению ко мне (как читателю) нечто безличное, не затрагивающее меня напрямую; письмо же требует не читателя, а адресата и, тем самым, предполагает более интимное, личностное отношение к себе. Могу ли я рассматривать философские тексты как письма, а себя — в

<sup>1</sup> Ницше Ф. Esse homo. Как становятся сами собою. <http://www.nietzsche.ru/works/main-works/ecce-homo/eh>